

Пространство в пространстве: гетеротопии скрытого протеста в кино*

Нийоле Кершите

Вильнюсский университет

Вильнюс, Литва

1. Относительные гетеротопии, или гетеротопизация посредством действия

Понятие гетеротопии Мишеля Фуко, представленное в статье раннего периода «Другие пространства», опубликованной лишь перед смертью (Foucault 1967, 2001), представляется субстанционалистским: гетеротопии связываются с заранее определенными коннотированными пространствами (санаторий, психиатрическая больница, дом престарелых, кладбище, сад, музей, библиотека, корабль). Чаще всего это места-вместилища: в них *помещаются* вещи (музейные или библиотечные архивы) или люди, – иные, ненормальные, те, кто утратил обычные человеческие качества (больные, умалишенные, старики), или те, кто должен их обрести, чтобы стать полностью «нормальными» (места инициации в мир взрослых). Значительно реже это места, в которых совершается *действие*, а если оно совершается, то, как правило, бывает заранее запрограммированным (отдых, праздник). Понимаемые таким образом гетеротопические пространства всегда являются *внешними* по отношению к доминирующим (обычным, повседневным) «топическим» пространствам – это своеобразное «не здесь».

Мне же хотелось бы рассмотреть гетеротопии, которые можно назвать *относительными, ситуационными*. Это места, которые априорно не являются гетеротопическими, но превращаются в таковые в результате определенной практики их использования. Кроме того, такие места обнаруживаются не вне «топических» пространств, а внутри них, не в ином месте, но именно в привычном повседневном пространстве. Это *инаковость в идентичности*.

* Автор благодарит Сергея Петелина и Ирину Мельникову за помощь в переводе статьи на русский язык.

Такая «гетеротопизация» обычного («топического») пространства возможна посредством *действия, практики*. Необычное использование обычного пространства, провоцирующее незапрограммированное, несовместимое с привычными ролями, отклоняющееся от нормы, то есть «девиационное» поведение субъекта, позволяет сделать пространство, а точнее, его часть, гетеротопическим. Это происходит в тех случаях, когда определенные его зоны используются не по назначению, скрыто, субверсивно или перверсивно, как правило, протестуя против других – официальных, привилегированных, парадных его мест, воплощающих какую-либо институцию или порядок.

Наиболее очевидным образом пространство связывается с действием, движением, поведением в *повествованиях*, особенно в *нарративах кино*. В некоторых теориях повествования (например, в *Поэтике* Аристотеля) место понимается статично, как обстоятельства и рамки действия, как вмещилище событий. Изначально схожим образом оно понималось и в структуралистских теориях повествования. В нарративной семиотике А.-Ж. Греймаса пространство трактуется как неотделимое от действия: различные этапы действия осуществляются в различных пространствах, и это называется *пространственной локализацией* (Greimas, Courtés 1979: 214–216). Осязательные свойства упомянутых пространств не учитываются, они трактуются как абстрактные пространственные позиции, как некоторые точки движения субъекта. Но когда исследователи семиотической школы Греймаса приступают к анализу реальных пространств, вводится еще одна категория – *пространственное программирование* (Greimas, Courtés 1979: 295–296; Hammad 2006). Введение этой категории связано с тем, что зачастую организация пространства диктует, программирует поведение или действие человека. Скажем, кухня и гостиная в квартире или университетская аудитория своим расположением, архитектурным планом или интерьером навязывают тот или иной способ пребывания и поведения в них. Однако классическая семиотика предусматривает только однонаправленное, одностороннее отношение между пространством и действием. И, вероятно, в большинстве повествований все именно так и происходит. Но существуют и такие повествования, в которых связь между пространством и действием является двусторонней: не только пространство своими конфигурациями навязывает определенный способ движения в нем, но и определенное поведение в нем переконфигурирует его и придает ему новые значения.

Эта двусторонняя связь между пространством и действием будет рассмотрена на примере двух разных фильмов – боевика *Крепкий орешек*, точнее, первого из фильмов этой серии (*Die Hard*, реж. Джон Мактирнан, 1988), и психологической драмы *Пианистка* (*La Pianiste*, реж. Михаэль Ханеке, 2001). В основе соединения двух столь различных объектов исследования лежит общий принцип поведения главных персонажей: оба фильма представляют скрытую борьбу с доминирующим общественным порядком, и проявляется этот протест через соответствующее отношение с доминирующим пространством.

II. Два отношения к пространству: инженер и бриколёр

Крепкий орешек начинается с полета на самолете полицейского из Нью-Йорка Джона Макклейна (его играет Брюс Уиллис). Он летит в Лос-Анджелес, где живут его жена и двое детей, на празднование Рождества. Макклейн прибывает в международную компанию Накатоми, чтобы забрать жену Холли, являющуюся правой рукой директора компании, а там идет рождественская вечеринка. Пока Макклейн ждет жену, здание компании захватывают немецкие «террористы», которые берут в заложники всех сотрудников. Одному Джону удастся спрятаться на верхних недостроенных этажах небоскреба.

Корпорация Накатоми, которая воплощает мировую финансовую власть, расположена в небоскребе фаллической формы. Это *доминирующее* пространство (оно возвышается над городом) и пространство *доминирования* (компания финансово управляет частью мира). Борьба террористов с компанией за (финансовую) власть проявляется в стремлении завладеть ее имуществом¹, а захват имущества выражается через захват пространства. Здание небоскреба рационально структурировано и запрограммировано, оно управляется компьютерами. Наиболее сложным образом – семью уровнями защиты – запрограммирован сейф, в котором хранятся огромные богатства корпорации и который стремятся вскрыть террористы. Не получив паролей от руководителя компании Такаги, глава террористов Грубер убивает его и дальнейшую работу по взлому всех уровней защиты хранилища поручает специалисту по компьютерам.

Пространство компании как пространство власти и контроля можно связать с описанным Фуко механизмом *дисциплинирования* (Foucault 2004: 46, Foucault 1975: 161–175). Дисциплинарная власть опирается на рациональность, нормализацию, доминирование. Она контролирует мельчайшие детали. Не случайно главарь террористов восхищается архитектурными макетами директора Накатоми: «Когда Александр увидел свои владения, он разрыдался, поскольку завоевывать было уже нечего <...> Как замечательно! Я любил делать модели, когда я был мальчиком... Точность, внимание к каждой мыслимой детали».

Поэтому можно утверждать, что, будучи врагами, террористы и международная компания представлены стремящимися к обладанию тем же самым ценным объектом – *властью* – посредством денег. Соответственно, их руководители (Грубер и Такаги) поддерживают рациональную, дисциплинарную связь с пространством. Они контролируют пространства, и пространства им открываются.

Совсем иное отношение к пространству небоскреба у Джона Макклейна. Проникнув в небоскреб Накатоми Плаза, террористы сразу же пресекают все способы сообщения с «внешним миром» и изолируют здание от города. Поэтому первой задачей Макклейна становится восстановление нарушенной связи и вызов помощи.

¹ «Дамы и господа. Принимая во внимание всемирно известную жадность корпорации Накатоми, ей необходимо преподать урок *настоящей* власти. Вы станете свидетелями этого события», – с такими словами предводитель террористов обращается к взятым в заложники работникам Накатоми.

Располагая только пистолетом, он не может в одиночку вступить в открытый бой с вооруженными до зубов террористами, и ему приходится начать «партизанскую войну» с врагом. Для этого Джон начинает использовать те части пространства небоскреба, которые представляют собой противоположность «официальным» помещениям. Это скрытые вспомогательные, второстепенные пространства здания: необорудованные этажи, эвакуационные лестницы, шахты лифтов, крыша. Некоторые из них, такие как вентиляционные отверстия и трубы, предназначены даже не для людей, а исключительно для циркуляции воздуха. Таким образом, действующий в самой глубине здания субъект своим сопротивлением открывает иное, *гетеротопическое пространство*, которое помогает ему бороться с обосновавшимися в доминирующем «официальном» пространстве врагами.

Итак, связь Джона и террористов с пространством формируется двумя принципиально различными способами. Если взаимосвязь террористов с пространством можно назвать «инженерной» (она рациональна, заранее программируема, предусмотрена, технологична), то Джон, напротив, поступает с пространством как «мастер на все руки», как «бриколёр» в известном противопоставлении Леви-Стросса *инженера* и *бриколёра*². Он передвигается в этом гетеротопическом пространстве тайком, нелегально и, вместе с тем, творчески используя все запасные выходы, лестницы, отверстия или трубы. Террористы контролируют пространство *рационально* – по заранее разработанному плану, вторгаются в него, разрушая управляющие им программы (взлом уровней компьютерной защиты сейфа) или попросту обрезают телефонные провода. А отношение Джона к пространству *телесно, тактильно, осязательно*. Он вынужден преодолевать пространство своим телом, поскольку само оно ему не открывается. Он постоянно использует силу или инструменты «бриколёра» (металлический прут и отвертку, случайно попавшие под руку на еще необорудованном этаже здания, или автомат убитого террориста) для того, чтобы открыть двери лифта или вентиляционное отверстие.

Как уже было упомянуто, снаружи небоскреб имеет фаллическую форму, но его внутренняя часть представляет собой альтернативное гетеротопическое, скрытое, невидимое, непосещаемое лабиринтообразное пространство ниш, туннелей и шахт, которые в фильме ассоциируются с женским телом³.

Здесь стоит вспомнить семиотическую идею пространственного программирования: каждое пространство своей формой и расположением диктует определенный способ движения внутри него. Небоскреб своей структурой обуславливает движение по *вертикальной* оси. По ней передвигаются все действующие лица фильма – от террористов до заложников. Вертикаль навязывает элементарное чув-

² К. Леви-Стросс вводит противопоставление «мастера на все руки, бриколёра» (*bricoleur*) и «инженера», говоря о различиях мифологического и научного мышления (Lévi-Strauss 1962, 2008: 576–582).

³ Несколько раз пересекая один и тот же тайный ход, Джон замечает развешенные на стене плакаты с обнаженными сексуальными женщинами: «Девушки!», – ворчит он, пробегая мимо.

ственное противопоставление *верх* vs. *низ*. В семантическом плане в этом фильме оно соответствует противопоставлению *спасение* vs. *гибель*.

По сравнению с другими Джон передвигается больше и разнообразнее всех: он движется и вверх и вниз, и внутри здания и снаружи. Кроме того, некоторые способы передвижения характерны только для него: лишь он способен передвигаться и по вертикальной, и по горизонтальной оси в *закрытых, узких и сжатых* пространствах – в туннелях, колодцах, отверстиях и всех остальных внутренних частях здания.

Нью-йоркский полицейский не только использует скрытые отверстия, но и сам их пробивает. Несколько раз он разбивает прозрачное (стеклянное) «клетчатое» пространство, проделывая в нем дыру. Эти формируемые Джоном *округлые отверстия*, по которым движется он сам, создают оппозицию «*четырёхугольности*» официальных пространств.

По мысли Фуко, отношение дисциплинарной власти с пространством выражается в разделении пространства на четырёхугольники (*quadrillé*)⁴. В публичных «официальных» пространствах Накатоми Плаза, власть в которых представлял сначала директор японской компании, а позже – глава террористов, мы видим повторяющееся клетчатое, расчлененное на четырёхугольники пространство.

Это пространство финансовой власти, контроля и дисциплины оказывается окровавленным кровотокающими ступнями Макклейна. И сами окровавленные ступни, и способы передвижения Джона (то ногами вперед, то с привязанной, словно пуповина, веревкой), и само время действия (канун Рождества), и повторяющиеся фигуры беременных женщин формируют ассоциативную связь фигуры Джона с беззащитной фигурой христианского Спасителя.

Тем самым Макклейн косвенно уподобляется светскому Спасителю, явившемуся спасти поработанный грехом (деньгами, насилием) мир. Его пришествие связано с разрушением пространства, которое воплощает этот мир. И подобно тому, как иудейские первосвященники и римские воины «приравняли» Христа к разбойникам, распяв его между ними, полиция Лос-Анджелеса на протяжении всего захвата небоскреба приравнивает светского спасителя Макклейна к террористам, а после освобождения заложников шеф полиции сообщает Макклейну, что он обязан представить отчет по поводу «убийства» одного из заложников и нанесения ущерба «частной собственности».

Таким образом, гетеротипическое альтернативное пространство в фильме *Крепкий орешек* обнаруживается через анализ изображения скрытой борьбы с доминирующим пространством, проявляющейся через особые способы движения в нем.

⁴ Интересно, что уже в начале кинематографической эпохи основанное на иерархических отношениях, безличное, рациональное пространство власти представляется как клетчатое, разделенное на тетрагоны пространства. См., напр., гостиничные пространства известного немецкого кинорежиссера Фридриха-Вильгельма Мурнау, работавшего и в США, в фильме *Последний человек* (*Der Letzte Mann*; 1924). Более поздние примеры: фильм Билли Уайлдера *Квартира* (Billy Wilder, *The Apartment*, 1960) или Фрэнсиса Форда Coppola *Разговор* (Francis Ford Coppola, *Conversation*, 1974).

III. Перверсивный протест против классической культуры

В фильме М. Ханеке *Пианистка* инаковость пространства создается не внешним действием, но внутренними психическими процессами – страстью и фантазмами. Дисциплинарная власть здесь проявляется в сфере музыкальной педагогики через механизмы контроля над телом. А сопротивление этой власти происходит не только субверсивно, но и перверсивно – посредством освобождения фантазмов.

Обучение музыке в фильме представлено как изнурительная, мучительная практика, требующая самопожертвования и обрекающая на одиночество, изоляцию, на невозможность коммуникации, чувственной связи с другим, на перверсивную (одинокую, мазохистскую, вуайеристскую) сексуальность, где отсутствуют взаимность и ощущение другого. Подавление телесности, постоянный контроль над телом переносятся из музыкальной сферы в сферу сексуальную, и проявляется это в страстном стремлении к физической боли, фантазмах физического насилия, причинения боли себе и другим. Реализация фантазма, точнее, его «освобождение» через отношения с учеником Вальтером Клеммером, побуждают преподавательницу фортепиано Эрику (ее играет Изабель Юппер) протестовать против системы, которой она преданно служила прежде. Но это не открытый, а тайный, коварный, субверсивный протест. Сначала Эрика тайком наносит травму своей ученице (подсыпает битое стекло в карман ее пальто), не позволяя ей повторить собственную карьеру пианистки. А затем, перед концертом, в котором она должна заменить травмированную ученицу, Эрика наносит удар ножом себе самой и уходит из концертного здания – оставляет сцену, даже не поднявшись на нее.

В *Пианистке* нет двух альтернативных принципов поведения – разума и чувства, свойственных классической или романтической традиции. Здесь существует один порядок – разума и контроля, а возможностью сопротивления ему оказывается только уход в безумие, иллюстрируемый образами Шуберта и Шумана. Во время первой встречи с Вальтером Эрика вспоминает слова Адорно о Шумане, о его *Фантазии для фортепиано до мажор*: «Он <Адорно> говорит о его закате. Разум еще не оставил Шумана, здесь Шуман накануне безумия, на волосок от такого состояния. Он осознает, что вот-вот лишится разума, глубоко от этого страдает, но делает последние усилия. Это тот момент, когда человек знает, что значит потерять самого себя перед тем, как все тебя покинут». Итак, романтизм Шуберта и Шумана – двух кумиров преподавательницы консерватории – проявляется не через противопоставление разума и чувства, но через хрупкую границу между разумом и безумием. Поэтому протест Эрики против классической системы обучения, а вместе с тем и против высшего общества, изображается как движение к сумасшествию.

IV. Освобождение фантазмов в мире дверей

Отношение между доминирующим и субверсивным порядком в фильме Ханеке проявляется и в особом использовании пространства.

Все действие фильма происходит в закрытых помещениях, а внешнее пространство оказывается лишь продолжением внутреннего: оно фиксирует границы зданий, из которых выходят и в которые входят персонажи. Главная героиня фильма все время передвигается между четырьмя пространствами:

- а) *частное пространство* – частная квартира, в которой Эрика живет вместе с матерью. Ее обособленность, *закрытость* подчеркивается множеством замков. Это пространство отношений с матерью и с подразумеваемым прошлым (детством) – первоисточником репрессий и формирования фантазмов. Неограниченной власти матери соответствуют порезы интимных мест, которые тайком наносит себе дочь, закрывшись в ванной комнате;
- б) *наполовину частное пространство* – частные квартиры, в которых звучит живая музыка. Здесь Эрика репетирует или дает частные концерты, на которые попадает только избранная публика. Это *полузакрытые* места «высшего общества»;
- в) *наполовину публичное пространство* – консерватория, публичные залы. Это *полуоткрытые* места, так как в них могут попасть только те, у кого есть «пропуск», то есть имеющие отношение к музыкальной практике. Это рабочее место, пространство жестких, авторитарных, садистских отношений с учениками – зеркально перевернутая схема отношений с матерью;
- г) *публичное пространство* – места проведения досуга (секс-шоп, кинотеатр, кабак). В этих местах, в принципе *открытых* для всех, Эрика бывает одна и реализует свои вуайеристские наклонности, поэтому их можно назвать местами сексуальных фантазмов.

Все эти пространства не являются однородными. В них скрыты другие, оказывающиеся *пространствами в пространствах*: квартира в доме, комната Эрики или ванная комната в ее квартире, фортепианный класс в консерватории, порно-кабина в секс-шопе, который, в свою очередь, размещается в коммерческом центре, автомобиль в открытом кинотеатре. Эти «другие» места всегда (в реальности или потенциально) закрыты на замок, всегда разделены *дверьми*. Переход из одного места в другое возможен только после преодоления дверей (после звонка, стука, просьбы о разрешении войти). И, расчлняя пространство, двери формируют границы между *публичным* и *частным*, а вместе с тем и между *дозволенным* и *запрещенным*.

Зритель почти не видит главную героиню идущей, пересекающей пространство. Доминирующий принцип ее перемещений – это чередование *входа* и *выхода*: в начале фильма она входит в свою квартиру, на протяжении всей истории переходит от одних дверей к другим, а в конце фильма выходит из концертного здания. Если Эрика и передвигается, то только для того, чтобы не двигаться, закрыться или быть запертой, чтобы иметь возможность тайно наблюдать за происходящим. Она категорически отказывается от загородной поездки, предложенной Вальтера, в романтическом представлении которого любовь расцветает на природе. Неподвижность молодой женщины подчеркивается и ее пребыванием в лифте, где ее впервые видит

Вальтер: она движется не двигаясь. И в письме к Вальтеру тоже проявляется ее фантазмическое желание стать пассивным неподвижным объектом, обездвиженным, стесненным и связанным телом.

Соответственно, и для других персонажей (особенно для Вальтера) Эрика оказывается доступной только после преодоления дверей. Двери – это то, что разделяет учительницу и ее молодого ученика, то, что мешает их связи: она защищается от него дверьми – закрывает или требует закрыть их, и для того, чтобы подойти к ней, он должен постоянно стучать, звонить и, наконец, врываться силой. Когда юноша начинает прорываться в мир Эрики, начинается освобождение ее фантазмов и их активная реализация, фиксируемая открывающимися и открытыми дверьми (сцена в туалете консерватории, а позже в раздевалке на катке).

Выражением субверсивного отношения с доминирующим порядком является соответствующее отношение с разными пространствами. Сексуальная практика, обычно происходящая в *закрытых частных пространствах*, здесь переносится внутрь доминирующего («топического») пространства – в *публичные полужакрытые места* или в *самое открытое место частного пространства*. Это не те места, в которых осуществляется привычный каждодневный контроль, это «маргинальные» или промежуточные части здания, которые, тем не менее, находятся внутри доминирующего пространства: общественный туалет в консерватории, раздевалка на катке, прихожая в квартире. Таким образом, все фантазмы Эрики фиксируют разрушение установленных дверьми границ, уничтожение иерархии пространств, ликвидацию различий между публичным и частным. Функцию устранения пространственных границ выполняет и звуковая дорожка фильма: музыка Шуберта, сопровождающая переход героини из рабочего (репетиционного) пространства в порно-кабину (на место досуга).

Наконец, движение женщины к самоубийству в последней сцене фильма тоже происходит через множество дверей в концертном зале. Это сквозные и прозрачные двери, не закрытые, никому не мешающие войти, в которые не надо ни стучать, ни звонить. Протестуя, Эрика выходит из этого мира дверей. И здесь ее больше не сопровождает никакая музыка – только тишина.

VI. Гетеротопия как место скрытого протеста

Два разножанровых фильма предоставили возможность рассмотреть идею о двусторонних отношениях пространства и действия, о том, что не только конфигурация пространства диктует возможные способы движения и поведения внутри него, но и соответствующая практика может переконфигурировать данное пространство и позволить ему обрести новые значения.

Наиболее очевидным образом пространство и человеческое действие как носитель новых значений входят во взаимодействие в кинематографических повествованиях. Структурно-семиотический анализ *передвижения* персонажей в пространстве,

их чувственных, телесных отношений с пространством позволил обнаружить совсем неочевидный смысл.

Анализ фильма *Крепкий орешек* показал, что рациональное, техническое, программирующее отношение с пространством устанавливают те, кто стремится к доминированию, власти и контролю, а телесное, приспособляющееся, изобретательное отношение к месту и его особенностям характерно для тех, кто сопротивляется власти. И именно второй тип отношений в данном пространстве (небоскребе) открывает его иную, скрытую сторону, делает его гетерогенным (мужское и женское начало в одном) и, тем самым, гетеротопическим. Гетеротопичность *пространства в пространстве* в фильме Мактирнана проявляется в том, что оно становится: 1) местом *субверсии* – скрытой борьбы с властью, позволяющей разрушить доминирующее пространство *изнутри*; 2) местом, уподобляемым женскому телу, находящемуся внутри архитектурной конструкции, метонимически воплощающей мужское тело; 3) местом рождения нового смысла – новой системы (христианских) ценностей, закладывающих основу сопротивления ценностям либерального капитализма и финансовой гегемонии.

В фильме *Пианистка* среда доминирования связывается не с капиталом и борьбой за него, а с тем, что традиционно воспринимается как его противоположность – с элитарной культурой, с обучением классической музыке. Обучение здесь изображается не как воспитание возвышенных чувств, а как практика подавления, источником которой оказываются семья и отношения между родителями и детьми. Итогом этой практики становится особое отношение к своему телу (главному объекту муштры и насилия) и, соответственно, к сексуальности. Усердная служительница и, вместе с тем, жертва репрессивной практики – преподавательница игры на фортепиано – ощущает свое тело как объект, требующий насилия и испытывающий от этого мазохистское наслаждение. Такое ощущение своей телесности (сексуальности) проявляется и в ее взаимоотношениях с пространством. Тело преподавательницы – это практически статичное тело, предпочитающее пассивно наблюдать за тем, как двигаются другие (вуайеризм, связанный с садомазохизмом). Его движение ограничивается перемещением от одних дверей к другим и пребыванием в закрытых пространствах работы (салистской практики) или досуга (вуайеристской практики).

Несмотря на то что сопротивление доминирующей среде в *Пианистке*, как и в *Крепком орешке*, происходит внутри подавляющего пространства, в той его части, которая используется «несоответствующим», «ненормативным» образом (занятие сексом в женском туалете консерватории или в прихожей квартиры, которую преподавательница делит с авторитарной матерью), и тем самым позволяет этой части превратиться в гетеротопию – особенности и функции гетеротопии в этих фильмах все же разные. Вместо *субверсии* в киноповествовании Ханеке в большей степени проявляется *перверсия*. Женщина и женское (материнское) тело здесь не противопоставляются доминирующему мужскому телу. Женщины здесь не только оказываются пострадавшими от репрессивной практики, но и являются ее главной

опорой, ее исполнительницами (эту особенность иллюстрируют несколько материнских персонажей этого фильма, в особенности – главная героиня, выступающая и в роли садистки, и в роли мазохистки, и в роли палача, и в роли жертвы). Сопротивление технократическому бесчувственному разуму у Ханеке осуществляется не через чувствительность, не через христианское осознание своей вины перед близкими (как в фильме *Крепкий орешек*), а через безумие, посредством причинения боли себе и другим. В отличие от гетеротопии *Орешка*, гетеротопия *Пианистки* отмечена очевидными негативными коннотациями. Борьба с доминирующим порядком связана не с оптимистической верой в искупление или спасение (как в *Крепком орешке*), но с саморазрушением протестующего субъекта, разваливающего репрессивный порядок.

ЛИТЕРАТУРА

- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- HAMMAD, M., 2006. *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris: Geuthner.
- FOUCAULT, M., 1967, 2001. *Des espaces autres. Dits Ecrits (1954–1988)*, tome 1. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M., 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M., 2004. *Sécurité, territoire, population*. Paris: Seuil/Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1962, 2008. *La pensée sauvage*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard.